

ホーフマンスタールのアリアドネ

倉賀野 安英

—

自作のオペラに登場する女主人公たちのなかでも、アリアドネに対するホーフマンスタールの思い入れには、どうやら格別の愛顧の情がうごいていたようである。一九二四年二月十四日、すでに五十の歳を迎えていた台本作者は、永年のパートナーであるシュトラウスに宛てて、こんな風なことを書き添えている——「オランダでの成功の知らせは、もちろん殊のほか嬉しいものでした。△アリアドネ△は何といっても、私の子供たちのうちでも一番のお気に入りなのです。願わくは△ヘレナ△が、彼女と競い合ってくださいますように。」⁽¹⁾（傍点引用者）

そもそもホーフマンスタールが、オペラ台本の執筆に手を染めるようになったのは、一九〇六年、戯曲『エレクトラ』をオペラ用に脚色してくれるようにとの、シュトラウスからの要請に端を発する。『ナクソスのアリアドネ』（以下、『アリアドネ』の略称を用いる）は第三番目のもので、両者のオペラ共同制作は、一九二九年のホーフマンスタールの突然の死まで途切れることはなかった。二つの異本を残すことになった『アリアドネ』は、たび重なる不評酷評をむこうにまわしての、またそれだけに自己の創作理念に深く執する台本作家ホーフマンスタールの、とりわけ

想い出おおい「不憫の子」⁽⁹⁾でもあったのである。

一九一二年の第一作と一九一六年の改作とのあいだには、三年近いブランクがあつたにもかかわらず、ホーフマンスタイルをそれへと駆りたてた根本的な動因は何であつたか。この間に答えようとすることは、とりも直さず、作者の△アリアドネ▽に対する愛着の秘密をうかがい知ることになるであろう。

いくつか考えられる理由のひとつとして、『チャンドス卿の手紙』を論ずる際にしばしば取り沙汰される、形式と内容との密接なつながりという事柄を、まず挙げることができる。十七世紀イギリスという歴史的粉飾などは不要だとする友人アンドリアンの指摘に対して、ホーフマンスタイルは、まさしくその粉飾、「架空書簡」という形式があつたればこそ書く気になったのだと答え、過去を死の世界に埋没させず、未知の遠くのを、近くの親しいものとして感受させることが眼目なのだと主張している⁽¹⁰⁾。『アリアドネ』も、同様の意図と姿勢から生み出されたとみなせるだろう。

形式という点からすれば、ジャンルの混淆様式が採用された『アリアドネ』は、ヨーロッパの伝統文化の相続人、擁護者としての自恃と使命感を深めつつあつたホーフマンスタイルを、強くとらえて放さなかつたであろうことは想像に難くない。また、内容という面では、そしておそらくは制作の途上で、こちらの方への傾きの度合が高まつていったと推察されるのだが、青年期このかた作者のこだわり続けてきた、いわば強迫観念とも呼ぶべき「変身」Verwandlungの主題がもっとも鮮明なかたちで呈示されていることから、神話の単なる作り変えでないことは、すぐにも察しがつく。通常「アリアドネ書簡」と呼ばれる文章のなかで、ホーフマンスタイルはそのあたりの消息を次のように述べている。

変身とは生のなかの生、創造する自然の本来の神秘劇なのです。固執は硬直であり死です。生きようとする者は、自分自身を乗り越え、変身しなければなりません。つまり、忘れなくてはならない。にもかかわらず、執着

し忘れないこと。誠実に、人間の尊厳すべてが結びついているのです。これは、存在の基盤をなす底知れぬ矛盾のひとつです。ちょうどデルボイの神殿が、底無しの裂け目の上に立っているように。私がこの矛盾のもつ永遠の神秘に生涯驚き続けている、と指摘したひとがありました⁴⁾。

この「底知れぬ矛盾」の「永遠の神秘」を、過去のかたちある劇場の器に盛り込み、統合するものとして、ホーフマンスタールは対立の手法を創作の原理に置き、『アリアドネ』においてこれを大胆に駆使した。明白なコントラストを設定し、さらにそれを越えたところに全体の調和をねらう術を心得た創意と工夫、それが台本作家としての自分の本領であると、ホーフマンスタールは別のところでシュトラウスに吐露している⁵⁾。直接的な伝達よりも、間接的な演出を目ざしたシンボリックな手法が多く用いられるのも、「表面に隠された深み」こそがホーフマンスタールの芸術理念にほかならなかったからである。

ともあれ、これら三つの要素をアリアドネの糸に、オペラ作品の内側へと歩を運ぶことにしたい。

二

まず『アリアドネ』の成立の過程を、順を追って振り返ってみることに始めよう。

ドレスデンでの『薔薇の騎士』初演（一九一一年一月二十六日）の圧倒的な成功には、演出家ラインハルトの存在があずかるところ甚大であった。すなわち、舞台稽古の段階で早くも当地の演出家に不安をおぼえたシュトラウスは、総監督のゼーバッハに懇請して、急遽ラインハルトを呼び寄せる許可をとりつける。開幕の二週間前によく到着したラインハルトはしかし、舞台へ上って演出指揮をとることが禁じられ、わずかに観客席からの指示や歌い手たちとの会話に頼るはかしかたがない。それでも結局は公然と演出に携わることになったものの、初演プログラムに

ラインハルトの名はついに見当たらなかった⁽⁴⁾。

こうしたいきさつから、ホーフマンスタールとシュトラウスのあいだに、次作のオペラは、献身的な協力を惜しまなかったラインハルトへの感謝のしるしとして、しかも演出家の本拠地ベルリンでの幕明けを期して制作する、という内密の取り決めが交わされていたのである。

さて二箇月後、作品の基本的な構想を固めたホーフマンスタールは、「小規模な室内オーケストラのための半時間オペラ『ナクソスのアリアドネ』⁽⁵⁾」について、シュトラウスに報じている。それは、十八世紀風の舞台背景のうえに、アリアドネ伝説を扱ったオペラ・セリアと、コメディ・デラルテの即興的なブッフアの要素を配合するという目論見であった。

ホーフマンスタールはここではじめて『アリアドネ』の名を出すのだが、主題や内容に関する説明のたぐいは一切なく、むしろ関心がその様式の方に傾いていそうな気配がある点は、留意する必要があるようだ。セリアとブッフアの結合には、いうまでもなく十七世紀イタリアのローマやヴェネチアのオペラに先例がある。またドイツにおいても、後期バロックの常套だった。ブッフアのセリアへの混入は、悲劇的要素の有和として機能したばかりか、対立原理として一役かうことにもなる「薬味⁽⁶⁾」の効能を有する。どうやらホーフマンスタールは、引き立て役のブッフアに、それ以上のものを当て込んでいるらしい。

『アリアドネ』は当初、大作とはみなされておらず、『薔薇の騎士』と、すでにとりかかっていた『影のない女』とのあいだでの、いわば息抜きほどの意味合いでしかおそろくなかったのだろう。ラインハルトへの謝意を込めた記念としてにもかかわらずである。いや、案外それゆえにこそ、ホーフマンスタールの遊び心が大きく動いたのかもしれないし、同時に、時代の流行に対して、ホーフマンスタールなりの仕方で反応を示したのだと考えることも許されるはずだ。

周知のとおり、二十世紀初頭のヨーロッパ各都市においては、従来の自然主義、あるいはそれに対する反動としての象徴主義と呼ばれる演劇に対抗し、かつまたそのあとを襲うようなたちで、喜劇の復興が目立ち、とりわけコメディア・デラルテの仮面劇や即興性の伝統の復活の試みが、ひとつの広汎な運動にまで高まりつつあった。たとえば、イギリスの演出家ゴードン・クレイグは、一九〇八年よりフィレンツェに居を移し、季刊誌『仮面』を発行するかたわら、俳優訓練学校の運営にあたった。ラインハルトは、仮面をつけたジュールジュ・ダンダンを登場させ、シュニツラーはパントマイム『女道化師のヴェール』を作り、ミュンヘンではヴォルフフエラーリが、ゴルドーニの原作による十八世紀のイタリア喜歌劇の上演に尽力した。こうした趨勢は、ゴリーキー、スタニスラフスキー、マイエルホルドのロシアにおいて、もっとも実り豊かにみえる。特にマイエルホルドは、ブロークの笑劇『見世物小屋』（一九〇六年）の演出で、コメディア・デラルテの典型的な人物群を登場させ、その即興と身振りの財産をいかになく知らしめたばかりか、舞台の上にもうひとつ掛小屋をしつらえ、人形たちを使って現に進行中の筋のパロディ化をはかるといふ、いわば劇中劇の導入によって、劇場のもつ魅力と可能性を拡大してみせた。コメディア・デラルテの道化たちは、さらに演劇の罫を乗り越えて、絵画や音楽の世界にまで出没し、まさしく「ハーレキンの御帰還」(S・メルヒンガー)の様相を呈していたのである⁽⁹⁾。

一方、セリアのアリアドネ伝説の方はどうだろうか。ホーフマンスタールは、はたしてこの神話のどの部分に着目したのか。こちらにもお手本はあった。アリアドネの物語は、十七世紀の初頭より次の世紀にかけて、四十を越えるオペラに題材を提供し続けてきた実績をもつ⁽¹⁰⁾。しかしながら、ホーフマンスタールはすでに『数寄者と歌姫』（一八九八年作）の棹尾を、女主人公ヴィットリアが絶えてうたわなかったアリアドネの歌で飾っているのだから、ここにいたって無造作にオペラの歴史に手を伸ばしたとは考えられない。むしろ、伝説上のアリアドネの運命のなかに、作者を持続的にひきつけるなにかが存在し、ホーフマンスタールとしては、それが明瞭な形をとるまで、いわば

発酵するのを秘かに待ちもうけていたのだという方が、まだしも妥当なように思われる。事実、年少の友人エゴン・ウエレスが、ホーフマンスタールを回想する文章のなかで、この「なにか」について尋ねたときの様子を伝えているが、それによると、ホーフマンスタールは直接には答えず、ひとりのドラマの人物が身近な者となるためには、時間がかかるものだと言って、『数騎者と歌姫』の末尾の唄を引照したらしい。その詩句には、あとで触れるように、すでにアリアドネとバッカスの幸福が約束されていた。

さらに二箇月ほどすると、プランはいよいよ本格的な形を整える。この小オペラは、モリエールのコメディ・バレー『町人貴族』を枠組として借用したドラマの最後に組み込まれることになった。こうして『アリアドネ』は劇中劇の役割を振り当てられるわけだが、演劇とオペラの組合せ、これまたバロックの伝統に根差す処理法なのである。ホーフマンスタールは、原作にもっとも忠実とされるビールリングの翻訳（一七五〇年）をもとに、構成が比較的ゆるやかなこの五幕物を二幕に縮め、主人公である成上り商人ジュールダン氏が自宅で催す余興として、オペラを配することにした。シュトラウスはこの処理を歓迎するが、劇からオペラへの移行の部分の扱いに氣を揉む。それにはいわゆる繋ぎをホーフマンスタールはこしらえるのだが、その際、またしても伝統が引き合いに出されてくる。そこでは、重だった登場人物が顔を揃え、若い作曲家が自作のオペラにこめた深遠な意味を説いて聞かせるのだが、居並ぶ連中はそれぞれに、勝手気ままに自分の考えを述べたてたり、見当違いの理解を示したり、なかなかユーモラスな場面を展開する。けれども、バロックの舞台ではこうしたシーンは頻繁に見られるものだった。道具方が装置設営で忙しくたち働いている場面や、稽古場でのリハーサル風景で幕が上ったり、あるいは、芝居が始まったかと思えばとたんに俳優同志のいさかいが起ったり、見物人のあいだからとび出る抗議の声に上演が一時中断されたかに見せかけたりすることは、決して珍しくはなかったのである。これはすなわち、舞台と観客席とを仕切る目に見えない境界線を、可能な限り消去しようとする企み、見物人を芝居の真只中へ誘い込むことによって、仮象と現実のいわば連続し

た空間を創り出さんとする試み、というわけであった。

こうして『アリアドネ』Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem "Bürger als Edelmann" des Molière. は、一九一二年十月二十五日、シュトゥットガルト初演の運びとなるが、結果は意想外に芳しからざるものに終った。細部それぞれへの賞賛はみつかったても、作品全体に対する評価となると、おおむね否定に傾いたのだった。支持する側にしても、その実験性や文化的な稀少性を愛でるといった消極的なものでしかない。続いてドレーズデン、プラハ、ベルリン、ミュンヘンと公演は行なわれるが、「ホーフマンスタールが語り出すと、アリアドネが始まると、とたんに退屈がやってくる」というアルフレート・ケルの辛辣な批評⁴が代表するごとく、同じような反応が相ついだ。シュトラウスとホーフマンスタールは、協議の末ただちに改作に着手する。

長過ぎる上演時間（初演は、優に五時間を越えた）が惹き起す退屈、モリエールの皮肉の時代錯誤、劇とオペラの不均衡、上演に要する多大の出費など、種々の不都合を勘案したホーフマンスタールは、思い切った削除縮小の方針を採る。まず第一に、時代背景をバリから十八世紀ウィーンに移し、余興オペラの主催者はおもてに下さず暗示にとどめる。第二にモリエール劇の枠組を取り払う。第三に、それに伴う繋ぎの場面を改める。すべてはオペラへと集約された。繋ぎに用いた楽屋裏の遊戯的な局面は抑制され、オペラとのバランスのとれた前芝居が出きあがる。ほぼ二年後の一九一六年五月のことである。同年の十月四日、改作『アリアドネ』Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel. がウィーン宮廷歌劇場において上演された。

以上のような経過をながめてみると、ホーフマンスタールの創意工夫は、もっぱら伝統に依拠した様式と技法の巧妙な組み合わせ、糊と缺の自在な活用といった印象のみを与えるかもしれない。事実また、着想の妙、実験の意欲、文化的珍品などの賛否こもごもの声価も、おしなべてこうした面への注目に起因していることは明白であろう。それにホーフマンスタール自身にしてからも、往時の座付き台本作者に己れを擬しつつ、この仕事に秘かなる喜びを感じて

いたであろう姿は、想像がつくというものである。けれども、翻って考えてみると、シュトラウスの要望にもかかわらず、遊びの要素の濃いモリエールからの借用部分をあっさりと放擲して、オペラの部分はそっくり温存するという改作の段階での取り扱いそれ自体に、ホーフマンスタイルの眼目があくまでもセリア／＼アリアドネ／＼にあったのだということが、如実に反映しているように思われる。

そこで以下では、改作の方の『アリアドネ』を対象として、ホーフマンスタイルの意図したもの、ひいては「執着」の所在に近づいてみることにしよう。

三

すでに表題が示しているように、ここではナクソス島に置き去りにされたアリアドネが話の中心である。周知のとおり、クレタ島の王ミノスの娘アリアドネは、島の迷宮に住む怪物ミノタウロスに献げる生贄として送り込まれてきた若者テセウスに恋してしまい、怪物退治に手を貸したあげく、テセウスともどもこの島を脱出してナクソス島に漂着するのだが、その後日譚には、いくたの神話上の人物がそうであるように、さまざまな伝承が残されている。もっとも一般的なのは、テセウスに捨てられたアリアドネが、ナクソスに住む神ディオニュソスの妻になるというものであろうが、ホーフマンスタイルも一応はこれに倣ったとみてよい。ただしオペラの狙いは、あくまでもバックカス（ディオニュソスと同一神）とアリアドネの邂逅にあり、極端に言えば、両者の出会いの瞬間に成就される、運命的な愛による双方の「変身」という一点に引き絞られている。

伝承を離れて、ホーフマンスタイルが独自の視点を打ち出した根拠、あるいはこの独創に靈感を与えたと思われる典拠のいくつかは、研究家たちの探索によって知ることができる⁶⁰。たとえば、バックカスとアリアドネの結合を主眼

に、ヴェネチアにあるティントレットの『バックス・アリアドネ・ヴィーナス』、ロンドンのティツアーノ、ウィーンのマカルトの「アリアドネの勝利」などの絵画が第一に名指されているが、それらが直接の理由に結びつかないのはいうまでもあるまい。たとえそれらによって触発され、啓示されたのだとしても、まず感応する下準備がすでにあったからのものであり、第一原因は、外部にではなく、もとより内部に存するからである。

前芝居、すなわち楽屋裏でのごたごたが終ると、舞台は一転して、島の洞窟の前に横たわって死んだように眠っているアリアドネの姿で、オペラは始まる。目をさましたアリアドネが最初に発する呟きは、自分の現在の境遇を端的に示すばかりか、テーマが動き出す機微を伝えて余すところない。

私どこにいたのかしら、死んだのではなかったの。それとも生き返ったの、まだ生きているのかしら。そうにちがいないけれど、生きた心地がしない！（中略）テセウスとアリアドネ、何と美しかったこと。光のなかを歩み、生の喜びを感じて！ どうしてそのことが……忘れてしまいたいのに。心乱れるこの有さまは恥ずかしい——悟らなければ！（中略）娘だった私、いまそこへ私は戻るの。ああどうか、そのままで居させて。

我に戻ったアリアドネは、とはいえ、いまだ生死のあわいをさ迷っている。テセウスへの愛によって生の何たるかを知った彼女にとって、ただ一人の男に対する誠実を貫きとおすために残された道は、死しかないと思うのだけれど、一方ではこの誠実に拘束されること、つまり忘れないのは恥だとも思う。いとおしいまでの生の予感と、過去を忘却の淵に投げ捨てかねているアリアドネの内心に生じる葛藤劇を、ホーフマンスタールは次のように解説している——「ここで扱われているのは、単純で、それでいて途方もない生の問題、誠実という事柄です。失なわれたものにしがみつき、最期の日まで永々とこだわり続けるか、それとも生きて、生き続けるか。不幸を乗り越え、変身し、ひと筋のこころを断念する。にもかかわらず、その変身において自己を保ち、ひとりの人間にとどまって、記憶をもたぬ動物にはなり下らないこと。」（シュトラウス宛書簡、日付は一九一一年七月中旬）

「誠実」と「変身」、この二つはホーフマンスタールにあっては分かちがたい結びつきを示すとともに、ときにその矛盾の相をくつきりと露呈しながら、彼の初期作品のほとんどすべてに見出せる、といっても過言ではない¹⁰⁰。たとえば、処女作『昨日』の主人公アンドレーアは、「昨日は偽り、今日のみが真実。瞬間のそのたびごとに身を委ねるがいい、それがおまえ自身に忠実なままでいられる道なのだ。」と声明して憚らない。友人も恋人も、彼にとって他者とは瞬時の燃焼を可能にする、「私」のための触媒にすぎなかった。結局アンドレーアは、恋人の裏切りによって、今日と無縁でない昨日、過去の持続をしたかに思い知らされることになる。また、この作品と対をなすような『痴人と死』では、死を控えた主人公クラウディオの眼前に、かつて身辺にいた人物たちが亡霊となって次つぎにたち顔われ、彼の「不実」を断罪する。クラウディオは、「すべての生の支えである誠実を学びたい¹⁰¹」と思うのだが、時すでに遅く、死神が彼を影の国へと連れ去ってしまう。

ところで、「誠実」[Treu]なる語は、もともと契約を内に含んだ絶対の帰依、服従を意味し、いわば聖なるものが世俗化したかたちで流通したものだ¹⁰²とみなし得る。その典型は、ミンネの歌人たちのように、報いをあてにしない奉仕であり、聖なる默契であったのだ。神への、主人への、愛する人への誠実とは、したがってまず自己があるというよりは、他者があって成立し、極論をあえてするならば、他との関係の絶対化、結びつきの神聖視に根差しているという点が、大切になってくる。だから、「私」から出発するところの「自己自身への忠実」は、当然のことながら、この局面からすると他に対する不実と映らざるを得ない。アンドレーアに欠如していたこの関係性に気づいたのがクラウディオであったわけだが、そこに包含される神聖、すなわち関係の絶対性のゆえに存する「誠実」の価値を把握するにはいたらなかったようである。

そうした意味合いにおいて、悲歎にくれるアリアドネが、我れ知らず「テセウスとアリアドネ」というふう結びつきを暗示するような言い方をしたことは、見落とされてならない重要な契機をふくんでいる。アリアドネの引き裂

かれた心の状態は、過去に対する忠実がすなわち与えられた生のいまへの不実を意味し、反対に、忘却することによって得られる現在への真摯な態度は、過去に対する裏切りになってしまう、という二律背反のドラマなのだ。

結局、かつての関係を絶対視するゆえに、アリアドネは死を選び、冥界の使者ヘルメスの出現を待ち望むわけだが、注目すべきは、死が「娘だった私」に戻ることであり、テセウスに出会う以前の娘時代が、黄泉の国と二重映しとなって、どちらも「清らかな国」と呼ばれている点であろう。娘時代の「わたし」に対し、いまのアリアドネが「彼女」と三人称で扱われ、心が現在を離れつつあることを物語っている。そして、

あなたはわたしを解き放ち、

わたしをわたし自身に返してくれる。

重くのしかかっているこの生を、

わたしから取り去ってくれる。

というヘルメスに向けられた確信的なことばは、表向きは、死をとおしての過去との合一の希求であり、哀訴なのだと受け取れるかもしれないが、その背後には、他者とのつながりを可能にする、生きる力を潜在させる娘時代の「わたし」に回帰することによって、再生への秘やかな願望が横わっているように思われるのだ。「変身」の観念は、まさにこうした局面において介在することになる。

オウィディウスの『変身譚』をながめわたしてみると、それぞれの人物が変身をとげるのは、ほとんどすべて生存の危機に直面した瞬間であることがわかる。ホーフマンスタールのアリアドネも、いつてみればこの存亡の瀬戸際に立たされているが、その「変身」の様態が、石化したニオベや、月桂樹に化けたダフネや、夜啼鶯となったピロメーラーなどのように、不動の固定化に終わってしまうのとはちがって、むしろ生の不断の変態といった、変動性のニュアンスがにじみ出ている点に、その特色を見出せるであろう。

アリアドネの「変身」を特徴づける要素は、実はホーフマンスタール自身の生に対する感受の仕方根深く根をおろしている。同じ人間でありながら、瞬時として同一ではあり得ない、生の絶えざる転身。人間の成長は、時の流れにそった連続的な消長としてふつうとらえられるが、ホーフマンスタールはそこに内部の変転の不思議も重ね合わせ、ある喪失の代償としての生の存続を喚びつける。この断絶しつつ連らなるといふ感覚は、彼のほとんど生理にひそむところ、生動しているかのようだ。

たとえば、一八九六年に書かれた「少年」と題する詩は、右に述べた事柄を証するには、格好の材料といえる。

自分の運命を受け入れるまで

彼は大量の潮を飲んだ 辛くて苦かった

やがて奇妙にからだをもたげ

彼は岸辺に立った 不思議なほど軽やかに そしてうつろ気に

足もとに貝殻が転がった

髪にはヒヤシンスが挿しはさまれていた

そして彼は その美しさを知った

それが美しい生の慰めだということも

だが 寄る辺ない微笑みとともに

彼はふたたびこれらのものを手放した

美しい牢獄への一瞥が彼に示したからだ

この不可解な己が運命を

いま引いたのは、詩の後半部だが、前半は、ホーフマンスタールの例の「前存在」的な状態が追想のスタイルで描出されている。「貝殻」の美や、「ヒヤシンス」の芳香や、水に映じる自身の「顔」も、そこでは何ら注意をひかぬものとして語られ、後半で、自己の定めの手がかりをつかんだ「少年」がまず認知したのは、それらの客体化された美であつたわけだが、そのこと自体は、すでに過去の一体感の喪失と引き替えであつた。手にしたもの、いったんは投げ捨てねばならないのが成長であり、詩は全体としてみると、このナルシスを思わせる少年の魂と肉体のめざめをうたつたものにせよ、生の方向に水死のイメージが重なり、失なわれた黄金時代への思慕をたたえたトーンには、断念の響きがつきまとっている。ちなみに、この詩の原題は「変身」とされていた。

例をもう一つ。同じく成長を内容とする一九〇七年作の「夜明け」では、その「変身」への驚愕がもっと生々、なかに伝わってきて興味深い。

いま夜明けの光が幽霊のように立ち上り

いま女のベッドから裸足のままで忍び出る者がある

影のように走り 泥棒のように

窓をよじて 自分の部屋に入り

鏡のなかの自分を見つめて とつぜん

その蒼白い 夜を徹した見知らぬ男に恐怖を感じる

まるで 昨夜 その男が

善良な少年だつた自分を殺して

いま嘲笑するために 殺された自分の水差しで

手を洗いにやつてきたかのように

そして だから空がこんなに息苦しく

空気がこんなに異様であるかのように

いま 牛小屋の戸が開かれる　そしてもう朝である⁽⁴⁾　(富士川英郎訳)

夜明けの風景を写した、詩の前半部の自然のゆるやかな運行とは対照的に、この後半部の内的自然、すなわちエロスの発動とそれが招来した帰結は、暴力的なまでに残酷で、すさまじい印象をとまなう。忘却といったおだやかさは微塵もなく、過去の殺害による生の存続、生命そのもののたくらみの神秘に、詩人はたじろぎすら見せている。「水差しで手を洗う」姿は、マクベスさながらの、異様な、運命に翻弄される衝撃を、申し分なく伝えていよう。

動物も植物も、変身をとげる。しかし、いま例をあげたように、ホーフマンスタールにとっての人間の変身は、不連続な連続という様相を呈するのみならず、自己の過去、記憶というものがあるゆえに、きっぱりとそれらから区別され、飽かず注視の対象となってきた。こうして、「変身」と「誠実」のふたつの観念が歩み寄る。

四

さて、ことばになりにくいアリアドネの内心の葛藤劇が、身ぶりの助けを借りて展開されているさなかに、舞台にはコメディア・デラルテの人物群が登場してくる。アリアドネを慰めようと、彼らは話しかけたり歌ったり、踊りをまじえてあれこれ激励につとめてみるが、効き目はない。なかでも、一座の花形ツェルビネッタは、同性のよしみから、同じ女として自分もそうした苦い体験を何度くり返してきたことか、と長広舌をふるいつつ、「新しい神様がやってくる」と、黙って私は身を捧げたわ⁽⁵⁾」と自信たっぷり言い放ち、説得してみせるが、アリアドネには届かない。ツェルビネッタのお説教の最中に、アリアドネは洞窟のなか、つまりは自分の過去へと引きこもってしまう。

ツェルビネッタは、次つぎに相手を変えながら、仲間の男たちと踊り続け、ついにはアルレッキーノの腕のなかに跳び込んで、二人して姿を消してしまふ。この場面では、「一人の男から他の男へとよろめく」ツェルビネッタの本性が如実に發揮されると同時に、「単なる自然、魂も運命も持たないが、それでいて一人の男」であるアルレッキーノとツェルビネッタとの、刹那的で本能に従う愛のすがたが刻明に印象づけられることになる。これから成就するであろうアリアドネとバッカスの上への変身とは逆に、下への、動物への変身が示唆されていると考えていいだろう。コメディア・デラルテの連中に占拠された舞台は、文字通り幕間狂言^{インテラメット}となる。

クライマックスは、アリアドネとバッカスの出会いがかたちづくる。そこでホーフマンスタールは、巧妙にも、ふたりが背負っている過去の記憶からくる誤認を契機として利用した。すなわち若い神バッカス——「きのうバッカスはまだ少年だった^④」とホーフマンスタールは記している——は、官殿に誘い込んだ舟人らを魔法の酒で動物に変えてしまふ魔女キルケーの島を、辛くも逃れ出てきたばかりなので、アリアドネを見た一瞬、もう一人の魔女かと錯覚する。他方、アリアドネは思わずテセウスの名を口にするが、すぐに、バッカスを死の使者ヘルメスだと思ひ込む。この誤解は、しばしちぐはぐの会話をうむが、M・E・シュミットが指摘しているように、ことばの行き違いを音楽がうまく補足し、ことばにならないところで深くかよい合うものを醸成する^⑤。

早く死の国に連れて行って欲しいと頼むアリアドネの姿に、バッカスは母セメレーの悲惨な死を想い起して、成熟した神になる自己の定めに思ひいたった。

なにもかもおまえのおかげだ！

かつてのわたしとは違うわたし！

神の意識がわたしのうちにめざめる。

おまえという存在を、しかとつかまえるために！

崇高な喜びでわたしは四肢を動かす。

あの洞窟、おまえの悲しみの洞窟を、

深い喜びの場にしよう。おまえとわたしのために！^㉔

こうして、両者の「変身」は、死と再生の秘儀として実現される。もちろん、バッカスは自己の運命をさった本物の神に、そしてアリアドネは、この神につき従う存在、半神になるわけだが、それは、出会いの本然、互いが互いにとっての他者となる結びつきによって可能となったのであるし、「どうか、わたしの悲しみが消え失せないように^㉕」というアリアドネの言葉が示すとおり、また、母の死の記憶のよみがえりに愕然としたバッカスのように、いずれもが、過去を忘却に委ねることをしなかったからであつた。

五

幕切れにもう一度、ツェルビネッタが登場する。上から降りてきた天蓋の向こうのアリアドネとバッカスを指さしながら、「ほうら、私の言ったとおりになったでしょう」といわんばかりに、ふたたび「新しい神さまがやってくる」と、女は誰でも黙って身を捧げる^㉖」と、勝ちほこったかのように、からかい半分うたてみせる。終幕のこの場面については、シュトラウスが色々と提案をしているのだが、それをおおむね了承しつつもホーフマンスタールが頑くなに譲らなかったのは、ツェルビネッタにひとこと口を開かせるということだった——「心地良さという点から、私が、この地上の異議申し立て（ツェルビネッタ）がまったく口を閉ざしてしまうのを認めようものならば、それはこの作品とその未来に対する私の無責任そのものとなるでしょう^㉗」。（一九一六年五月十五日付）

結末の快適さゆえに、全体の含意を犠牲にしたくないというホーフマンスタールの眼目が、最後まで、対照による

暗示、イロニーによる彼岸の相対化にあったことが、右の手紙からも明白となろう。

なるほど、セリアとブッフアが、一見交錯するような気配をみせながらも、しまいまで並行線のままで終ってしまう物足りなさ、「聖」と「俗」が安定したバランスの上に安んじて動かないという弱みもここに認められるだろうが、仮に、アリアドネがツェルビネッタに反応をし始めるとなれば、それは茶番に堕しかねないし、何よりもホーフマンスタールが述べる「英雄的、神話的」オペラの理念に逆らうものであったにちがいない。セリアの要素とブッフアのそれとが、真の意味で絡まりを示すのは、次作の『影のない女』においてである。上の世界の皇帝と妖精の王妃、下の世界の住人の染物屋とその妻、この二組が生の証である影をめぐって、いわば対角線にかかり合うのだが、その契機は、『アリアドネ』にはみられなかった「自己犠牲」である。『アリアドネ』の場合、犠牲ではなくて、放棄だった。そこでは、人間存在の両極端が、神聖なものと世俗、魂、精神にかかわるものと肉体、自然、つまり彼岸に属するものと此岸的なものが、典型として取り出されて並置され、神にも動物にも転身する人間の消息が、まのあたりにくり広げられるだけであった——「これら卑俗な生の仮面たちが、アリアドネの体験に見るのは、まさに彼らが理解し得るもの、古い恋人を新しい恋人に交換することなのです。こうして二つの魂の世界は、結末において皮肉な結びつきをもつのです——それはちょうど、両者の結びつきの可能性でもある、無理解というものによって。」（前掲「アリアドネ書簡」）ツェルビネッタが繰り返す科白は、少なくともこの「無理解」を理解させるのには役立つであろう。ホーフマンスタールは、その「無理解」を対照に注目させることによって誘発し、「全体」の反映をそこに狙ったのだといえることができる。

「二つの魂の世界」が、未分化のままに共棲しているひとりの人物を、ホーフマンスタールは、前芝居にのみ戯画化したかたちで登場させている。その人物、すなわちオペラの作り手である若い作曲家の魂の分裂が、こっそりとオペラの二つの世界に映発する仕組みというわけだ。改作の前芝居がもとの繋ぎの単なる拡張ではなく、バランスを綿

密に計量した上での書き改めとなったゆえんである。

すでに見てきたように、『アリアドネ』は、舞台背景（前芝居の二人の主役の仕度部屋の配置）から登場人物（セリアのアリアドネ、バッカス、妖精ナイアス、ドリアス、エコー）に対し、ブッフアのツェルビネッタ、アルレッキーノ、そしてスカラムッチョ、ブリゲッタ、トゥルファルディニ）の隅ずみにいたるまで、おしなべて対立原理によって構成されている。しかも前芝居は、後続するオペラの神話的世界とは正反対の、どこまでも現実界の出来事なので、アリアドネ役のプリマドンナも、バッカス役のテノールも、楽屋裏での生身のすがたをさらけ出し、互いに相手より少しでも多くの出番を得ようと張り合い、敵対すらする間柄である。

変らないのはツェルビネッタ唯ひとり。彼女にとっては、楽屋裏も舞台も地続きで、若い作曲家に興味を示してさっそく接近を試みている。この若者は、ツェルビネッタに自作のオペラの内容を説明してやっているうちに、音楽の世界にすっかり浸り込み、昂揚した気分のおかげで、ツェルビネッタを一瞬アリアドネと取り違えてしまう。その場面は、バッカスとアリアドネの出会いのパロディとして秀逸といわねばならないだろう。神聖靈妙なオペラの世界に恍惚としたのも束の間、若者の夢想は、開幕近しいというのでバタバタと駆け出してゆくアルレッキーノによって、無惨にも打ち破られ、作曲家はたちまち現実に戻れる。彼が口にするふたつの科日、「この瞬間、未来永劫忘れることなどできるものか」と「神聖な領域を踏みつける山羊どもめ」とのあいだに生じた、急激な上昇と一転しての下降は、あたかもこの青年が、セリアとブッフアの両方の世界を瞬時にして経めぐったかのように映らないだろうか。ユーモラスな一面は、周到な配慮の産物だったのだ。

『アリアドネ』は、形式、内容ともどもに、対照性を介して念入りに構築された作品であり、過去の記憶というひと筋の糸で、すべてが結び合わされているように思われる。なぜなら、記憶こそは諸芸術のうみの親であり、伝統、

文化とは、形をそなえた生ける過去にはかならないからである。ヨーロッパ文化の遺産相続に自己の使命を見出した
 ホーフマンスタールにとって、『アリアドネ』はひとつの方向を示すものとして、限らない「愛着」の対象となつた
 のであろう。第一次大戦後、ホーフマンスタールの伝統擁護の姿勢が一段と強まったのは、けだし当然の成り行きで
 あった。

註

- (1) Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal : Briefwechsel. Zurich / Freiburg i. Br. 1978. S. 513.
- (2) ebd. S. 329.
- (3) Hugo von Hofmannsthal / Leopold von Andrian: Briefwechsel. Frankfurt a. M. 1968. S. 158 u. 160f.
- (4) Hugo von Hofmannsthal: Prosa III. S. 138. ホーフマンスタールのナキント詩次のシタインナー版に拠つて、
 H. v. H. の註や田中氏の註に拠つて、Hugo von Hofmannsthal : Gesammelte Werke in Einzelausgabe. 15Bde. Hrsg. v.
 Herbert Steiner. Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag)
- (5) Straus / Hofmannsthal : a.a.O. S. 130.
- (6) Waltraud Stiegele: Hugo von Hofmannsthal's "Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem Bürger als Edelmann
 des Molière". München 1966. S. 4f.
- (7) Strauss / Hofmannsthal : a.a.O. S. 112.
- (8) Willi Fleming: Einführung. In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama, V.
 Die Oper. Hrsg. v. Willi Fleming. Leipzig 1933. S. 80.
- (9) W. Stiegele: a.a.O. S. 5ff.
- (10) Donald G. Davian and George J. Buelow: The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard
 Strauss. Chapell Hill 1975. S. 89 (footnote).
- (11) Egon Wellesz: Hofmannsthal und die Musik. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde.
 Hrsg. v. Helmut A. Fiechter. Bern 1963. S. 237.

- ㉔ Richard Alewyn und Karl Sälzel: Das große Welttheater. Hamburg 1953. S. 66ff.
- ㉕ Alfred Kerr: Theaterkritiken. Stuttgart. (Reclam) 1972. S. 82f.
- ㉖ Vgl. Walter Jens: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955. S. 95-109. ㉗ D. G. Daviau and G. J. Buelow: a.a.O. S. 87-99.
- ㉘ H. v. H.: Lustspiele III. S. 36f.
- ㉙ Strauss / Hofmannsthal: a.a.O. S. 134.
- ㉚ Vgl. Katharina Mommsen: Treue und Untreue in Hofmannsthal's Frühwerken. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, NS 13, 1963. S. 306-334.
- ㉛ H. v. H.: Gedichte und Lyrische Dramen. S. 149.
- ㉜ ebd. S. 211.
- ㉝ Max Kommerell: Dichterische Welterfarung. Frankfurt a. M. 1952. S. 7f.
- ㉞ H. v. H.: Lustspiele III. S. 40.
- ㉟ Clemens Heselhaus: Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen. In: Euphorin, Jg. 47, 1953. S. 121f.
- ㊱ H. v. H.: Gedichte und Lyrische Dramen. S. 76.
- ㊲ ebd. S. 10.
- ㊳ H. v. H.: Lustspiele III. S. 45.
- ㊴ H. v. H.: Prosa III. S. 139. f.
- ㊵ ebd. S. 141.
- ㊶ Vgl. Martin Erich Schmid: Symbol und Funktion der Musik in werk Hugo von Hofmannsthal's. Heidelberg 1968. S. 74-87.
- ㊷ H. v. H. Lustspiele III. S. 64f.
- ㊸ ebd. S. 65.
- ㊹ ebd. S. 65.

- ③② Strauss / Hofmannsthal: a.a.O. S. 339.
 ③③ H. v. H.: Prosa III. S. 140.
 ③④ H. v. H.: Lustspiele III. S. 31. u. S. 33.
 ③⑤ ギリシヤ神話によれば、「記憶」の神ムネモシネーは、九人のミューズの母であつた。

〔本稿は、阪神ドイツ文学会第一一〇回研究発表会（一九八四・四・三）における口頭発表に、加筆訂正をほどこしたものである〕

——文学部助教授——